

Marcin Sanakiewicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Telewizja performatywna¹

Streszczenie

W niniejszym artykule autor podejmuje próbę interpretacji telewizji jako zjawiska społeczno-kulturowego, osadzoną w studiach performatycznych. Podstawowe problemy dotyczą tego, ile rzeczywistości jest w telewizji oraz jak telewizja stwarza własną rzeczywistość. Wnioski płynące z takiego ujęcia tematu określają badany fenomen jako system autopoietyczny, uwikłany w ciągłe graniczne relacje z prezentowanym przez siebie światem.

Słowa kluczowe: telewizja, *real TV*, performans, performatyka.

Performative Television

Abstract

This article is an attempt to interpret television as a social and cultural phenomenon, placed on performance studies. The main research questions concern the reality and its presence in television, and how television creates its own realism. This category of analysis provides the conclusion, that the subject of research is an autopoietic system involved with televised reality, throughout continual and simultaneously liminal relations.

Key words: television, *real TV*, performance, performance studies.

Wprowadzenie

Nowe krytyczne medioznawstwo powinno uwzględnić w jak największym stopniu zróżnicowane oddziaływania społeczne i kulturowe, przekształcając «telewizyjne studiowanie» w prawdziwe «studia nad telewizją»².

Telewizji od lat wieszczy się schyłek, upadek, zmierzch. Próbuje się kreślić wizję początku jej końca, niekiedy używając metafory „nowego początku” lub też upatrując koniecznych przekształceń w zderzeniu z nowymi mediami i cyberkulturą. Trzeba przyznać, że nie jest to do końca nieuprawnione, wpisuje się przecież zarówno w polemiczny nurt medioznawczy, jak i krytyczną teorię społeczną. A jednak telewizja od lat

¹ Tekst jest autorskim wyborem fragmentów książki powstałej na podstawie zwyczajnej pracy w pierwszej edycji konkursu *Medi@stery*, M. Sanakiewicz, *Telewizja ponowoczesna. Logiki i imaginacje medialne*, Novae Res, Gdynia 2016.

² T. Miller, *Turn Off TV Studies!*, „Cinema Journal” 2005, vol. 45, nr 1, s. 100.

utrzymuje pozycję medialnego hegemonu, co wynika nawet z pobieżnych obserwacji rynku reklamy czy analiz sondaży dotyczących odbioru i korzystania z medium nie tylko przez starsze, ale także młodsze pokolenia.

Nie zmienia to wciąż faktu, że współcześnie telewizja stara się dopasowywać do zmian, jakie niosą ze sobą cyfryzacja, nowe technologie, sieć czy wreszcie przekształcenia tradycyjnego podziału na nadawców i odbiorców. W świecie, w którym potencjalny widz telewizji ma możliwość tworzenia i produkowania własnych treści, pozornie pełnej kontroli nad nimi, nie wydaje się dziwne, że telewizja zdaje się zapraszać publiczność do współtworzenia treści programowych, choć wysoce powierzchownie. Obiecuje przy tym pełną partycypację, niejednokrotnie tłumacząc, że to właśnie audytorium, publiczność, odbiorcy – a nawet lepiej: tzw. *zwykli ludzie* są jej celem i środkiem w produkcji medialnej. Co ciekawe, owej „zwykłości” telewizja już nie definiuje. Być może, mimo przypisywanej sobie plenipotencji do zarządzania codziennością i podkreślania nieodstępnych związków z rzeczywistością, tak naprawdę nie potrafi lub nie może wyzbyć się tradycyjnych (tutaj: utrwalonych) sposobów prowadzenia dyskursów i narracji?

Różnorakie koncepcje oddziaływania mediów wydają się dziś uniwersalne i wzajemnie kompatybilne. Niemal wszystkie zakładają sytuację modelową, która z konieczności musi pozostać uproszczona, lecz zawsze dotyczyć będzie możliwej interpretacji rzeczywistości³ – tej „przedtelewizyjnej”, istniejącej zanim telewizja zobrazuje i przekształci ją na swoje potrzeby. W prawie każdej teorii mediów, a szczególnie krytycznej, istotne jest podkreślanie absolutyzmu mediów masowych w reprezentowaniu i opisywaniu zdarzeń pochodzących z tzw. prawdziwego (pozatelewizyjnego) świata. Ważna staje się też kwestia sprawczości telewizji, czy też jej ingerencja w rzeczywistość, którą można badać z pomocą performatyki: interdyscyplinarnej dziedziny nauk humanistycznych i społecznych zajmującej się w zasadzie każdym działaniem o wymiarze kulturowym.

Przedmiot badań nazywam tutaj telewizją ponowoczesną, aby wyrazić różnorodność sposobów jej interweniowania w otaczający nas świat, definiowany w ostatnich kilku dekadach przez wielu badaczy jako płynny i dynamiczny. Interwencja w rzeczywistość, którą mam na uwadze, w tej perspektywie interpretacyjnej ma konotacje konstruktywistyczne, to znaczy – najogólniej ujmując – zakładam, że telewizja współtworzy kształty rzeczywistości kulturowej zwanej ponowoczesną, istnieje na styku rzeczywistości i medialności (w różnym stopniu), jednocześnie zaprzeczając telewizyjności i akcentując ją.

Oczywiście nie jestem w stanie przedstawić wszystkich nurtów, gatunków czy tendencji występujących obecnie w przekazach telewizyjnych, dlatego wybieram taką telewizję, która zdaje się najbardziej podkreślać „codziennosc” i „rzeczywistość” – *real*

³ Zob. J.P. Hudzik, *Teoria mediów w metarefleksji nad kulturą* [w:] *Kulturowe kody technologii cyfrowych*, red. P. Celiński, Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji, Lublin 2011, s. 78–80.

TV⁴. Nurt ten nie jest bezpośrednim gatunkowym przełożeniem tzw. *reality media*, którego podstawową cechą jest brak scenariusza (*non-scripted*) – oznacza to, że w *real TV* następować będzie zrównanie autentyczności i fikcyjności przekazu, zarówno pod względem narracyjnym, jak i semantycznym. Ponadto treść takich programów wypełniać będzie tematyka możliwie najbardziej wrażliwa społecznie. Tak określony przedmiot rozważań będę nazywał dalej zamiennie *real TV*, *reality* i telewizją rzeczywistości, lub niekiedy po prostu telewizją.

Podejmując tutaj wyzwanie, utrudnione przez stopień skomplikowania samego przedmiotu badań, jak również przyjętej metody badawczej: studiów performatycznych, stawiam pytania dotyczące funkcjonowania rzeczywistości w telewizji oraz realności tworzonej przez samą telewizję.

Na początku spróbuję osadzić telewizję w performatyce, odnosząc się do wybranych teorii performansu i zwrotów kulturowych. Następnie podejmę próbę wpisania w performatykę konstruktywistycznej wizji mediów masowych. Przejdę potem kolejno od poszukiwań performatywności w programie rozrywkowym do lokalizowania podobnych mechanizmów w programie informacyjnym.

Telewizja jako performans

Performatywność, którą zajmuje się performatyka, stanowi element ponowoczesności lub też przynajmniej jest z nią blisko związana. Jedną z wyróżniających cech ponowoczesności jest to, że «zasadę performatywną» stosuje się do wszystkich aspektów życia społecznego i artystycznego. Performans nie ogranicza się już do sceny, sztuki czy rytuału⁵.

Telewizyjne obrazy tłumaczone są często przez ich twórców jako wierne odwzorowanie realności, czyli otaczającego nas świata. Jednocześnie codzienność zapełniają ekrany telewizyjne⁶, niosące przekazy informacyjne, reklamowe, rozrywkowe – klasyfikacje typów i gatunków można by mnożyć, w zależności od przyjętego paradygmatu czy aspektu prowadzonych badań. W analizie telewizji rzeczywistości wyłania się zatem problem wielowątkowości, przez co jej interpretacja może nastrożać problemów. Niedookreśloność jawi się tutaj jako możliwy do przyjęcia desygnat ponowoczesności, w której łączyć i naprzemiennie pojawiać się będą zróżnicowane konteksty. Telewizja ponowoczesna wydaje się prawdopodobna do koncyptowania w dyskursach

⁴ Zob. A. Ogonowska, *Gatunki telewizyjne* [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2010, s. 318–320.

⁵ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 152.

⁶ Na ten temat zob. np. Z. Bauman, *Spółczesność w stanie obłąkania*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 184.

humanistycznych doświadczonych tzw. zwrotami: językowym⁷, piktorialnym⁸ (lub ikonicznym), postkolonialnym⁹ czy performatywnym¹⁰.

Wart uwagi jest dla mnie zwłaszcza ostatni z wymienionych. W swoim założeniu performatyka skupia się na przeprowadzaniu kompleksowej analizy rzeczywistego (rozumianego tutaj jako praktyczny) działania kulturowo-komunikacyjnego. Działanie owo można określić także jako „proces dialogicznego zaangażowania w swoją własną i związaną z innymi estetyczną komunikację przy użyciu środków performatywnych”¹¹. Słowo „performatywny” (a tym samym związane z nim: performatyka, performans, performatyczny i inne) pochodzi od filozofa języka Johna L. Austina¹², nie wymusza jednak przyjęcia podejścia opartego tylko na paradygmacie lingwistycznym. Telewizję ponowoczesną można więc określić jako performans. W tym miejscu skupię się na doprecyzowaniu znaczenia tego słowa. Szczególnie ciekawą definicję podaje Władysław Kopaliński:

Performance (ang.) – pojęcie określające rodzaj parateatralnych efemerycznych działań, tworzonych na żywo w obecności widzów, ale (w odróżnieniu od happeningu) nie dążących do ich współdziałania, stosowanych jako środek wyrazu artystycznego¹³.

Przytoczoną definicję potraktuję jako punkt wyjścia do dalszych rozważań. Performatyka będzie tutaj przeze mnie rozumiana jako rodzaj

gry, w której nieistotne jest przecież definiowanie pojęcia, choć i od niego, jak się okaże, nie sposób się uwolnić, ale odtworzenie dynamiki myśli, która być może ujawnia nową właściwość (zarówno myśli, jak i dynamika; zarówno «temat» jak i sama «technologia» jego formowania się)¹⁴.

⁷ Kompleksową analizę poszczególnych nurtów kulturowych przeprowadziła Doris Bachmann-Medick, wychodząc od zwrotu językowego z jednoczesnym podkreśleniem znaczenia nowych teorii humanistycznych i społecznych, w szczególności drugiej połowy XX wieku. Zob. eadem: *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 42–56.

⁸ *Ibidem*, s. 427.

⁹ *Ibidem*, s. 214–216.

¹⁰ *Ibidem*, s. 119–162.

¹¹ R. Pelias, *Performance studies. The interpretation of aesthetic texts*, Kendall/Hunt, Dubuque 1999, s. 15. Cyt. za: B.K. Alexander, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Ł. Marciniak [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 581.

¹² Zob. J.L. Austin, *Wypowiedzi performatywne* [w:] idem, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 311.

¹³ W. Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 309.

¹⁴ R. Maciąg, *Performatywne skutki wypowiedzi publicznych. Droga do performatologii* [w:] *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Wydawnictwo Libron, Kraków 2012, s. 31.

Sam performans warto dookreślić jeszcze jedną próbą zdefiniowania go w sposób, który wyraźniej uwidacznia sprawczość działań performatywnych, a także podejmuje kwestie jego rzeczywistości:

Performans przede wszystkim jest działaniem spełnionym w świecie i stanowiącym **prezentację** zjawiska; działanie to odnosi się do **reprezentacji** (na przykład tekstu, scenariusza, scenopisu czy książki), używającej systemu semiotycznego (takiego jak język, schemat notacji, system matematyczny)¹⁵.

W przywołanej definicji, podobnie jak wcześniej u Kopalińskiego, zauważam istotne podkreślenie braku zaangażowania widzów w działanie. Jak więc telewizja rzeczywistości będzie podejmować relacje z rzeczywistością: widzami, publicznością, społeczeństwem, daną sferą kulturową? Istotne wydaje się w tym kontekście zdefiniowanie działań performatywnych telewizji jako spektaklu, spektaklu jako działania. W swojej poetyce będzie ono rzeczywiście pozbawione bezpośredniego, a przynajmniej zakładanego, wpływu widzów na kulturową (medialną) materię przedstawienia. Komunikacja medialna jest oczywiście z założenia pośrednia, co dodatkowo ułatwia samolegitymizację działań nadawców w obliczu braku rzeczywistej konfrontacji z odbiorcą.

Wydaje się to bezpośrednio korelować z definiowaniem telewizji przez pojęcie mediów masowych w ujęciu Niklasa Luhmanna. Wyróżniając funkcje mass mediów, wskazuje on na operacje i obserwacje, wyraźnie rozdzielając je od siebie jako niezależne elementy¹⁶. Niemiecki socjolog najpewniej mógłby nazwać tę relację systemem, a więc w pewnym stopniu zamkniętym układem.

Odnosząc się do zaproponowanej przez Kopalińskiego definicji performansu oraz kontynuując eksperymentalne zestawienie performansu z Luhmannowską teorią systemów, obserwacjami możemy nazwać także te operacje, które zachodzą na poziomie recepcji i percepcji – są społeczne i odrębne względem samego spektaklu. Same operacje natomiast pozostają faktycznym zachodzeniem wydarzeń – odnoszą się bezpośrednio do środków performatywnych zawartych w przedstawieniu. Oczywiście możliwe jest, co podkreśla Luhmann, sprzężenie zwrotne obu tych zjawisk, jednak zachodzić ono będzie w wewnętrznym systemie *autopoiesis*¹⁷. Zatem możliwe jest dwojaki przyjęcie oddziaływań zewnętrznych czynników, takich jak samo oglądanie czy popularność programów, na uwarunkowania wewnętrzne (operacje), czyli działania performatywne. Po pierwsze, możliwa jest samokontrola twórców programu – przyglądanie się *real TV* samej sobie – jednak nie w lustrze, a od środka. Wykorzystywane do tego narzędzia, takie jak badania fokusowe czy wyniki oglądalności, są zestawiane

¹⁵ R.P. Crease, *The Play of Nature: Experimentation as Performance*, Indiana University, Bloomington 1993, s. 100. Cyt. za: J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011, s. 164. Zostawiono wyróżnienia z tekstu oryginalnego.

¹⁶ Zob. N. Luhmann, *Realność mediów masowych*, tłum. J. Barbacka, Wydawnictwo Gajt, Wrocław 2009, s. 99–101.

¹⁷ *Ibidem*, s. 100.

z uwarunkowaniami ekonomicznymi, poczuciem estetyki i *know-how* twórców. Filtrowanie zachodzi właśnie na poziomie metaprogramowym – wewnątrzsystemowym, jak zapewne nazwałby to Luhmann, samostanowiącym się i zarazem samolegitymizującym takie działanie.

Druga możliwość to wykorzystanie tylko obserwacji, czyli potencjalnie bezpośrednio oddanie audytorium decydowania o sposobie funkcjonowania systemu programowego telewizji. Choć brzmi to utopijnie, to w zestawieniu z potencjalną całkowitą autonomią telewizji traktowanej całościowo jako zjawisko jednorodne (w odszczepieniu od widowni), na pewno wypada korzystniej dla nadawców pod względem wizualnym. Być może stąd właśnie oparcie się na zbiorowym guście publiczności i dominujące, jeśli nie wypierające wszelkie inne, poza sentymentalnie komparatywnymi refleksjami, badania oglądalności?

Nasuwa się tu oczywista refleksja, że badania oglądalności i publiczności jako narzędzia socjologiczne są w zasadzie tożsame metodologicznie z badaniem preferencji wyborczych. Co ciekawe, wyniki sondaży pozostają możliwe do weryfikacji przez rzeczywistą partycypację społeczeństwa w demokratycznych wyborach i faktyczne dokonanie się mechanizmu elekcji – co widać potem w spersonalizowanych władzach politycznych. Zachodzi przeniesienie sposobu interpretacji z obszarów ekonomicznego i politycznego na możliwe do wyabstrahowania, a tym samym stosowania implicytnych metod, pole medioznawstwa. Stosowanie tych narzędzi w odniesieniu do telewizji pozbawia możliwości sprawdzenia badań i wprzęga je tym samym w autologiczną koncepcję mediów masowych Luhmanna¹⁸, a pod względem samego stosowania jest działaniem performatywnym. Istotne jest tutaj rozróżnienie przymiotnikowania *performatywny* i *performatyczny*. Działanie jest performatyczne w obrębie teoretycznym, w praktyce zaś, sile funkcjonowania jest performatywne¹⁹. Tym samym performatywność, jako nieodstępna (pozornie) część przedstawienia, pozwala na sformułowanie metafory *real TV* jako spektaklu. Pytaniem do rozstrzygnięcia pozostaje, czy telewizja to spektakl rzeczywistości, czy rzeczywistość spektaklu?

Performatywność medialnego spektaklu

Problem ten odnośnie do rozważań Guya Deborda, który na początku swoich dociekań na temat społeczeństwa spektaklu stawia tezę o oddaleniu bezpośredniości przeżywania na rzecz przedstawienia²⁰. Jest to w istocie pytanie także o telewizję rzeczywistości, o sposób i stopień wykorzystania przez *real TV* faktycznej rzeczywistości, jak również o róż-

¹⁸ *Ibidem*, s. 110.

¹⁹ Różnica, jaka powstaje z takiego podziału, przypomina naprzemienną relację między kulturalnym a kulturalnym. Zob. więcej na ten temat: E. Bal, W. Świątkowska, *Negocjacje terminologiczne* [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 15.

²⁰ Zob. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33, teza 1.

nicę między spektaklem a autentyzmem. Telewizja ponowoczesna nie tylko zagarnia elementy właściwe innym polom kulturowym (artystycznym, estetycznym) czy społecznym (politycznym, ekonomicznym), ale czyni je własnymi, przetwarzając je w nadrzędny dyskurs medialny, w którym

oderwane od wszystkich przejawów życia obrazy łączą się we wspólnym nurcie, tam wszakże nie da się już przywrócić jedności tego życia. Cząstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji²¹.

Parafrazując słowa francuskiego myśliciela: telewizja rzeczywistości, która operuje obrazami, dokonuje odwołania do realności za pomocą wybiórczych kadrów. Dopiero te, jako sposób opowiadania o świecie, tworzą osobny system społeczno-kulturowy. Rozbicie „jedności życia”, o którym pisze Debord, a w konsekwencji uczynienia go przez telewizję teatralnym, próbuje się przekuć między innymi w różnorodność dyskursywną telewizji. Moim celem nie jest jednak wykazanie, czym dokładnie zajmuje się telewizja rzeczywistości, lecz refleksja nad tym, jak tę rzeczywistość przekształca w spektakl, i odwrotnie²².

Spektaklistyczne²³, by tak je nazwać, rozważania Deborda mogą być inspirujące dla interpretatorów telewizji i performatyków. Francuski filozof podkreśla, że

nie można abstrakcyjnie przeciwstawiać spektaklu i rzeczywistej działalności społecznej: sama ta dwoistość podlega rozdzieleniu. Spektakl, który wyrwca rzeczywistość na opak, jest realnie wytwarzany²⁴.

Wynika z tego, że telewizja rzeczywistości przez samo obrazowanie świata wytwarza również realność²⁵. Jednocześnie zachodzi implikacja, że im większe w *real TV* odwołanie do rzeczywistości, tym bardziej przedstawienie staje się „prawdziwiej spektakularnym”²⁶. Mamy więc do czynienia z zamkniętym obiegiem performatywnym.

Co ciekawe, stawiane w sposób odważny Debordowskie tezy są zbieżne z Luhmannowską koncepcją mediów masowych (głównie telewizji). Niemiecki konstruktywista

²¹ *Ibidem*, teza 2.

²² Konsekwencją tak stawianego problemu jest już oczywiście jakaś konkluzja, że przedmiotem prezentowania *real TV* jest szeroko rozumiana rzeczywistość: codzienność, niecodzienność, powszedniość, odświętność, a także wszelkiego rodzaju zestawienia, odnoszące się do ludzkiego życia i kondycji ponowoczesnej. Przyjmując jednak metaforyczność określenia telewizji mianem spektaklu, zauważam problem do obszaru performatyki, podnosząc kwestię sprawczości przedstawienia. Na ten temat zob. np. E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 60.

²³ Zob. G. Debord, *op. cit.*, s. 37, teza 14.

²⁴ *Ibidem*, s. 35, teza 8.

²⁵ *Ibidem*, s. 38, teza 18.

²⁶ *Ibidem*, s. 112–113, teza 153.

podkreśla samoreferencję jako podstawę funkcjonowania telewizji²⁷. Jednocześnie wskazuje, że niemożliwe w zasadzie jest oderwanie się mediów od społeczeństwa, zajmują się one bowiem tematami społecznymi i przez to są z nim ściśle związane²⁸. Telewizja funkcjonuje jako system wewnętrznie zamknięty, który ingeruje w społeczeństwo, powodując zróżnicowanie w zasadzie jedynie w obszarze kognitywnym:

To właśnie w systemie mass mediów można rozpoznać konsekwencje, na które naraża się system, gdy poprzez operacyjne zamknięcie wytwarza dyferencję systemu i środowiska, przez co wymaga, by wewnętrznie rozróżniać między samoreferencją i referencją obcą oraz by rozróżnienie to konkretyzować – w odniesieniu do każdorazowo zmieniających się stanów własnych²⁹.

Sfera poznania wymaga rozróżnienia działań pojawiających się poza mediami (w „realnej” rzeczywistości: środowisku) oraz tymi w mediach (w rzeczywistości medialnej: systemie). Referencja obca będzie więc znaczyła tyle, ile informacja rozumiana jako nośnik przetwarzanego znaczenia.

Luhmann dodatkowo dzieli mass media na trzy główne kategorie: informację, reklamę i rozrywkę. Zaznacza, że wskutek rozwoju techniki, tworzenia pola komunikacyjnego oraz „udostępniania zaplecza wiedzy”, we wspomnianych obszarach programowych media „nie wydają się dążyć do wytworzenia jakiejś *konsensualnej* konstrukcji rzeczywistości, a jeśli już, to bez powodzenia”³⁰. Z rozważań niemieckiego socjologa można jednak wysnuć wniosek, że telewizja jako system funkcjonalny oparty na swoistym kodowaniu (obrazowaniu) jest jednolitą strukturą w obrębie rzeczywistości³¹. Tworzy ją jako realną przez obrazowanie, czerpiąc jednocześnie ze środowiska zewnętrznego (każdego dowolnego), a następnie dopiero po przetworzeniu (uniwersalnym, jednościowym zobrazowaniu) różnicuje w strefach programowych – co można interpretować jako performatywne stawanie się telewizyjnego przedstawienia „bardziej przedstawieniowym”, a zatem bliższym także rzeczywistości.

Realistyczne imaginacje telewizyjne

Popularny w wielu dyskursach konflikt „materialne *vs.* niematerialne” może prowadzić do uwidocznienia problemów z określeniem estetyzacji współczesnej telewizji. W przypadku prezentowania czegokolwiek w telewizji rzeczywistości, czyli też wytwórstwa i emisji każdego programu z tego nurtu, zachodzić będzie dialektyczne funkcjonowanie zjawisk właściwych ponowoczesności: komercjalizacji i rozrywkowości. Wydaje się, że oba te czynniki można odczytać wprost bez na przykład pogłębionej

²⁷ Zob. N. Luhmann, *op. cit.*, s. 15–19.

²⁸ *Ibidem*, s. 17.

²⁹ *Ibidem*, s. 18.

³⁰ *Ibidem*, s. 73.

³¹ *Ibidem*, s. 75.

analizy treści oraz bez refleksji performatycznej. Jednakże, przy wykorzystaniu tej ostatniej, najpewniej można ustalić cechy wspólne programów informacyjnych oraz rozrywkowych, w obrębie omawianego tutaj problemu, polegającego na płynności zamiarów postępowania przez twórców i producentów *real TV* z rzeczywistością.

W celu zilustrowania przytoczonych konkluzji przykładem posłużę się w pierwszej kolejności programem *Ugotowani* telewizji TVN. Na stronie internetowej programu możemy przeczytać:

W każdym odcinku czwórka nieznanym z jednego miasta spotyka się przy jednym stole. Każdy z nich przygotowuje kolację według własnego pomysłu, otwiera swój dom na nieznanne i wystawia się na brutalne ostrze krytyki. Zwycięza ten, komu uda się oczarować gości najlepszą kolacją³².

Zacytowany opis prowadzi wprost do wniosku, że mamy do czynienia z programem typu *reality show*, a zatem spektaklem medialnym, który zawiera „elementy charakterystyczne dla teleturniejów, zarówno zręcznościowych (*game shows*), jak i tych dotyczących wiedzy (*quiz shows*), *talk shows*, telenoweli dokumentalnej oraz opery mydlanej”³³. Gotowanie można z całą pewnością uznać za połączenie wiedzy i umiejętności. Pozostałe elementy przywołane z opisu programu nie funkcjonują jednak w tych sferach.

„Otwarcie domu na nieznanne” jest tutaj działaniem jedynie pozornym, ponieważ uczestnicy w zasadzie nie mają do czynienia z niczym niewiadomym, chyba że przyjmą tutaj spotkania z innymi jako obcymi, których

klasyfikacja rozłączna czyni semantycznie «niedookreślonymi», lub – przeciwnie – obdarza naraz sensami, które logika klasyfikacji definiuje jako wzajem sprzeczne³⁴.

Należy jednak podkreślić, że uczestnicy, godząc się na występ w odcinku, a których udział w nim wynika z dobrowolnego zgłoszenia się do programu, tworzą swoiste *communitas* jego użytkowników: nowej wersji widzów i uczestników medialnego *show*. Są więc jednocześnie strukturą i antystrukturą tego spektaklu, znajdują się liminalnie pomiędzy publicznością a jej reprezentacją. „Wystawienie się na brutalne ostrze krytyki” z kolei wydaje się wtórnym, replikowanym zabiegiem semantycznym, mającym za zadanie podniesienie atrakcyjności opisu programu, który jednocześnie służy za jego reklamę.

Spotkanie uczestników zachodzi zatem na poziomie pełnej akceptacji warunków stawianych przez twórców i producentów. Rzeczywistym pretekstem fragmentarycznego zejścia się ich losów nie jest otwarcie się na nieznanne, lecz spotkanie

³² Strona internetowa programu, <http://ugotowani.tvn.pl/o-programie,77113,n.html> [dostęp: 7.04.2014].

³³ A. Ogonowska, *op. cit.*, s. 323.

³⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 41.

z całkowicie znanym, oswojonym światem, w warunkach pluralnego dostępu do realizacji swojego ego przez telewizję. Przez zabawowość oraz komercyjny charakter programu (zwycięzca otrzymuje nagrodę w wysokości pięciu tysięcy złotych, a podczas każdego etapu przygotowania potraw w rękach uczestników wdzięczą się lokowane produkty gastronomiczne), rywalizacja zostaje sprowadzona do poziomu spotkania towarzyskiego.

Zawodnicy dokonują wzajemnej oceny wrażenia (sic!), jakie wywołało u nich dane przyjęcie przygotowane przez poszczególnych uczestników za pomocą kart z punktacją. Ta refleksja odbywa się w samochodzie, który zapewne ma budzić skojarzenia z powrotem po imprezie taksówką do domu. Jakakolwiek ocena zdaje się funkcjonować tutaj w ramach samoodniesienia, czyli autopojetycznej pętli, która w tym przypadku pozbawia *feedbacku* widzów przed telewizorami na rzecz dychotomicznej reprezentacji społeczeństwa w postaci uczestników programu. Zachowania samych uczestników są ponadto komentowane w lekki sposób przez lektora, który również wypowiada zdania oceniające, nieraz umniejszając znaczenie słów i działań konkursowiczów, tym samym „odzierając” ich ze sztuczności. Jest to zabieg podważający realność tego *reality*, ponieważ głos lektora jest głosem twórców i producentów, zatem następuje tu korespondencja między rzeczywistością w momencie obrazowania (nagrywanym spektaklem) a rzeczywistością emitowaną (zmontowaną).

Ugotowani są ucieleśnieniem kultury *cuisine*³⁵ wprzęgniętej w samonapędzający się komercyjny charakter mediów. Gotowanie na ekranie jest tu jednocześnie hiperrealne – prezentowanym potrawom nadawane są uduchowione nazwy, jak „ogon bobra” czy „szczęśliwe pielmieni”, a przepisy są dostępne na stronie internetowej programu, skąd mają szansę przejścia i „stania się”: od realności domu, gdzie zapewne na co dzień powstają, przez rzeczywistość telewizyjną (która nadaje im doniosłości, mimo że są tylko powielane), a następnie do rzeczywistości odbiorców – kognitywnej, lecz wysoce spekulatywnej.

Istotną kwestią jest także realność scenograficznego planu tego programu. Spotkania odbywają się w domach uczestników, gdzie widać ślady bytności także ich rodzin: zabawki dzieci, zdjęcia, przedmioty codziennego użytku partnerów. Podczas realizacji programu rodzina zostaje jednak wyeksmitowana. Uczestnik ukazany jest jako singiel, na potrzeby scenariusza przyjmuje zatem fałszywą tożsamość. Równie nierealistyczne wydają się, również wpisane w konwencję formatu, obowiązkowe niespodzianki, jakie każdy uczestnik musi przygotować. Przykładowo w jednym z odcinków³⁶ zawodnicy symulowali lot balonem bez balonu, stojąc jedynie w koszu ustawionym w ogrodzie jednego z konkursowiczów, z palnikami do podgrzewania powietrza w rękach. Wydaje się to wyjątkową egzemplifikacją nierealności *real TV* oraz jej performatywności, gdzie udawanie (spektakl) staje się ważniejsze od rzeczywistego stanu rzeczy.

³⁵ Zob. M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 251.

³⁶ *Ugotowani*, emisja w TVN w niedzielę 6 kwietnia 2014 roku o godzinie 18:00.

Być może warto docenić cechą *Ugotowanych* jest różnorodność uczestników pod względem pochodzenia i statusu materialnego. W przywołanym odcinku występowali obcokrajowcy mieszkający w Polsce: Chinka, Rosjanka, Holender i Kanadyjczyk. Przygotowali oni, zgodnie z możliwym do przewidzenia przebiegiem scenariuszowym, potrawy związane z krajem swojego pochodzenia. Można zastanawiać się nad walorem poznawczym takiego doboru uczestników. Program nie pełni funkcji edukacyjnej, ani nie jest w istocie reprezentacją obszaru kulturowo-tożsamościowego³⁷, choć może się takim zdawać. Zróżnicowanie zawodników jest tu jedynie środkiem do celu, jakim jest wyprodukowanie odcinka. Równie dobrze mogłyby w nim brać udział zupełnie inne osoby, reprezentanci lokalnych społeczności lub jeszcze innych kultur. Widz został w tym przypadku zaznajomiony w sposób bardzo powierzchowny z daniami poszczególnych krajów oraz w jeszcze bardziej ograniczonym zakresie z elementami ich kultury. Jest to jednak efekt uboczny, natomiast rzeczywistą intencją zdaje się wpisanie potencjalnie jak największej liczby ludzi w konwencję formatu, co ma zapewnić ciągłość produkcji na podstawie atrakcyjności, rozumianej tu jedynie jako powierzchowne zróżnicowanie bohaterów.

W *Ugotowanych* mamy ponadto do czynienia z ludycznością działań, które w *real TV* opierają się na uwydatnieniu stosunków międzyludzkich oraz podnoszeniu zwykłych czynności (w tym przypadku gotowania) do rangi niezwykłych³⁸. Nie ulega też wątpliwości, że program ten opiera się na trzech działaniach performatywnych: spotkaniu ludzi (w rytualnej formie, podlegającej dodatkowo kryterium samooceny grupy), przygotowaniu potraw (działaniu sprawczym, wytwórczym, poddawanym ocenie estetycznej) oraz zorganizowaniu niespodzianki (na wzór happeningu, jednak bardziej performansu z uwagi na spektakularność programu). Element współzawodnictwa jest tu głęboko ukrytym performatywem, który „zacierza definicje ludycznej i realnej”³⁹ funkcji tego programu. Cały program jest mieszanką performansów⁴⁰: codziennego, czasu wolnego, świątecznego, organizacyjnego, technologicznego, artystycznego czy nawet politycznego – gdzie ten ostatni być może realizowany jest, analizując tym razem z perspektywy teorii krytycznej, w ramach dyskursu klasowo-ideologicznego, w którym eksponowane są „sposoby partycypacji w życiu codziennym lepiej sytuowanych”⁴¹, a zatem następuje dyskryminacja ubogiej części społeczeństwa i obszarów poza dużymi miastami.

³⁷ Por. M. Bogunia-Borowska, *op. cit.*, s. 266.

³⁸ Zob. A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 312.

³⁹ *Ibidem*, s. 311.

⁴⁰ Zob. klasyfikacje performansów i przynależne im czynności, J. Wachowski, *Performans, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2011, s. 50–51.

⁴¹ M. Bogunia-Borowska, *op. cit.*, s. 262.

Informacja performowana

Dokonom teraz zestawienia poczynionych rozważań z przykładem pochodzącym z nurtu informacyjnego. Choć takie porównanie może wydawać się nieuprawnione, z uwagi na różnice genologiczne i typologiczne komparowanych programów, postaram się wykazać niemal identyczne procesy performatywne, które konstruują ostatecznie rzeczywistość w programie informacyjnym. Wewnętrzny konflikt realności telewizji przybierze tu inne oznaki z uwagi właśnie na różnice między prezentacją funkcji informacyjnej a prezentacją funkcji rozrywkowej, jednak w ramach tego samego klucza konsumpcyjno-rozrywkowego oraz podobnych sposobów uniwersalności⁴², w transformacji działań. Obszar informacji i obszar rozrywki

używa kodu informacja–nieinformacja, każdorazowo w bardzo różnych zastosowaniach; te różnią się na podstawie kryteriów, które leżą u podstaw wyboru informacji. [...] Nie powinno się przy tym wykluczać ich krzyżowania się, a przede wszystkim w każdym z tych obszarów można stwierdzić zwrotne usieciowienie z tym, co uważane jest za moralne przekonania czy typowe preferencje publiczności⁴³.

Przedmiotem porównania uczynię tu krótki serwis informacyjny w kanale TVN24⁴⁴. Pierwsze trzy informacje dotyczyły nieszczęśliwych wypadków: pierwszy kraksy na autostradzie A4 pod Katowicami z ofiarą śmiertelną, drugi postrzału pod Kamieniem Pomorskim z jedną ofiarą śmiertelną, trzeci pożaru budynku, w którym zginęły dwie osoby. Mam świadomość drastyczności przywoływanych wydarzeń, a także szokującego zestawienia programu rozrywkowego z takimi informacjami. Zależy mi jednak na jak największej obrazowości porównania, a zarazem przedstawienia performansu w możliwie najszerszym kontekście.

Co może łączyć te dwa programy? Przede wszystkim zaangażowanie rzeczywistych osób w treść audycji. W pierwszym przypadku jest ono oczywiście dobrowolne, w drugim zachodzi całkowicie poza wolą, ponieważ mamy do czynienia ze zmarłymi. W pierwszym osoby były przedstawione imieniem i nazwiskiem, w drugim pozostały anonimowe. Jednakże w obu mamy do czynienia z intencją twórców i producentów programów w zaangażowanie w scenariusz rzeczywistych ludzi. Niemożliwy jednak staje się w *real TV* rzeczywisty obraz śmierci, choćby dlatego, że ta „stała się tak abstrakcyjna, że nie pociąga już za sobą pytania o sens”⁴⁵. Innym uwarunkowaniem braku realnego zobrazowania tych wydarzeń jest nieobecność kamer podczas ich zdarzania się. Pozbawiło to jednocześnie autorów informacji (pracowników telewizji, nie sprawców wydarzenia) możliwości relacji, czyli podstawowego zadania telewizji informacyjnej. Jednocześnie ów „brak sensu” w pytaniu o informowanie o takich dra-

⁴² Zob. N. Luhmann, *op. cit.*, s. 32.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Serwis informacyjny*, emisja w TVN24 w niedzielę 30 marca 2014 roku o godzinie 15:30.

⁴⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012, s. 171.

stycznych zdarzeniach jest tożsamy z pytaniem o sens wcześniej omawianego programu rozrywkowego, a dokładnie o intencję towarzyszącą jego powstawaniu.

Przyjmę tutaj, że w *Ugotowanych* imaginowana intencja to po prostu wyprodukowanie programu, sprzedanie go i jednocześnie spowodowanie pewnego zaciekawienia u widza – będącego efektem „reprodukcji i informacji, kontynuowania zawsze wcześniej dopasowanej «autopoesis» i kognitywnej gotowości irytacyjnej”⁴⁶.

W serwisie informacyjnym TVN24 zafunkcjonował ten sam mechanizm, który można wytłumaczyć jako konieczność wyemitowania programu oraz powodowanie potencjalnego wzrostu oglądalności za pomocą prezentowania zdarzeń powodujących zaciekawienie. Odniesienie do oglądalności jest znowu zwróceniem się do ilości⁴⁷, czyli mas, które jednak nie przemówią tutaj niczym innym, jak interpretacją działań twórców i autorów programu.

Jakieś wrażenie pozostaje jednak po zobaczeniu wyemitowanych po sobie trzech informacji o śmierci. Można zastanawiać się, jaka była intencja wydawcy tego serwisu. Zapewne mógł on uwierzyć, że spełni funkcję informującą o wszystkim ważnym, a więc także o wypadkach, które mają być przestrożą dla widzów (choć zastanawiam się, co w polskim społeczeństwie, w zasadzie pozbawionym dostępu do broni, pomogłoby uniknąć śmierci w wyniku postrzału). Na pewno jednak jego intencją było podtrzymanie kontaktu z widzem, wzbudzenie jego zainteresowania, uznanie, że w niedzielne popołudnie są to informacje ważne i stwarzające realność⁴⁸. Były zaproszeniem do wspólnego przeżycia, uczestnictwa w *communitas*, które zostaje tu przemienione w całą społeczność potencjalnych widzów. A jednak „przeżyć zdarzenie w obrazie nie oznacza zyskać obraz tego zdarzenia ani nadać mu swobodę tego, co wyobrażone”⁴⁹. Oznacza to, że przedstawienie trzech okoliczności śmierci w *real TV* pozostało powierzchowne i nie wniosło niczego do obszaru poznawczego odbiorcy. Założona (bezwiednie zapewne) liminalność, imaginacja płynnego „przejścia” przez wrażenie współczucia czy żalu, została tu wyeliminowana. Wydarzenia te, mimo swojej tragicznej wymowy, stały się jedynie częścią programu, który w dodatku można by sobie spokojnie wyobrazić bez nich. Pozostały czystym performansem.

Warto podkreślić, że magazyny informacyjne są również reprezentantami telewizji rzeczywistości z uwagi na „wszechobecność, relacjonowanie na żywo, uzależnienie od

⁴⁶ N. Luhmann, *op. cit.*, s. 101.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁸ W tym miejscu rozszyfrowywanie intencji zdaje się upodabniać do opozycyjnego dekodowania w teorii Stuarta Halla. Jednakże analiza performatyczna, mająca cechy hermeneutycznej, a zatem łącząc analizę treści, zawartości i dyskursu na poziomie działania medium, wydaje się tłumaczyć to podobieństwo w ramach założenia preferowanego odczytania tekstu medialnego. Zob. S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, tłum. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2. Por. komentarz do tego, np. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 88–90.

⁴⁹ M. Blanchot, *Trupie podobieństwo*, tłum. A. Leśniak [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 89.

wydarzeń”⁵⁰. Ich realność powoduje możliwość traktowania ich w kategorii performansu. Analizowany przypadek jest znowu kompilacją performansów, podobnie jak *Ugotowani*. Nie występuje tu jedynie performans polityczny, który można przenieść do społecznego i wówczas kwalifikowany byłby jako tzw. *socjonews*⁵¹, w obszarze eksploracji tematów związanych z lękami życia codziennego. Konieczne jest tu jednak rozszerzenie tej kategorii o kontekst samego nadania i płynnej intencji twórców i producentów *real TV*. Może to stanowić także unieważnianie realnej rzeczywistości lub świadczyć o obecności uniwersalnego, performatywnego mechanizmu transformacji działań. Nawet wydarzenia tragiczne, także przez ich kumulowanie, zostają przekute w komercyjny produkt oraz służą, niestety, rozrywce – w ramach podtrzymywania teleobecności. Telewizja jest tutaj performatywna, ponieważ „pływa” między obrazowaniem dowolnej realności a fabrykowaniem spektaklu, rozumianego jako produkt i zarazem walor sam w sobie: jako desygnat autopojetycznego charakteru opisywanego medium.

Podsumowanie

Przedmiotem rozważań była tutaj szeroko rozumiana telewizja rzeczywistości – *real TV*, stanowiąca zaledwie skromny wycinek z bogactwa telewizyjnych przekazów. Próbując nazwać taką telewizję ponowoczesną, wydaje się, że w gruncie rzeczy to, co dziś określane jest płynnością, zmianą, przewartościowaniem, w telewizji ogółem istnieje od co najmniej kilkudziesięciu lat. Wtedy też zaczęły się konstytuować wielkie teorie ponowoczesności – by przywołać tu choćby Jeana-François Lyotarda, który *Kondycję ponowoczesną...* napisał w latach 70. ubiegłego wieku⁵². Telewizja ponowoczesna nie może być więc zjawiskiem całkiem nowym, a jej performans, czyli orientacja ku codzienności, powszedniości i rzeczywistości, ma wieloletnie tradycje i głębokie ukorzenie.

Niemniej jednak, próbując odpowiedzieć na formułowane tutaj pytania badawcze, muszę stwierdzić, że tendencje współczesnej telewizji do „urealniania” swoich programów wydają się dominować zarówno jej estetykę, jak i determinują dokonywane przez nią wybory narracyjne oraz reprezentacje ideologiczne. Performatywność, którą usiłowałem odnaleźć w programach nurtu *reality*, utrwała hegemoniczną, autorytarną rangę telewizji pośród innych mediów oraz sprawia, że twórcy, producenci i prawdopodobnie niektórzy odbiorcy czują się wyróżnieni obcowaniem z tak rozumianym medium, zdaje im się bowiem dotyczyć realności w najczystszej postaci.

Niniejsze rozważania traktuję jako próbę zainicjowania tak prowadzonego dyskursu o telewizji. Mam nadzieję, że proponowana przeze mnie siatka pojęciowa

⁵⁰ A. Ogonowska, *op. cit.*, s. 321.

⁵¹ Por. M. Bogunia-Borowska, *op. cit.*, s. 209.

⁵² J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migaśiński, Aletheia, Warszawa 1997.

i metodologia badań wpisują się w szeroko pojęty paradygmat medioznawczy. Nie zawsze wszak musi być on realizowany z laboratoryjną dokładnością i z wykorzystaniem tych samych, sprawdzonych środków. Liczę, że performatyka, przez którą próbowałem znaleźć potwierdzenie nierzadko własnych intuicji, znalazła naukowe uzasadnienie.

Bibliografia

- Alexander B.K., *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Ł. Marciniak [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Austin J.L., *Wypowiedzi performatywne* [w:] idem, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Bal E., Świątkowska W., *Negocjacje terminologiczne* [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.
- Bauman Z., *Spoleczeństwo w stanie obłąkania*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012.
- Blanchot M., *Trupie podobieństwo*, tłum. A. Leśniak [w:] *Antropologia kultury wizualnej, Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Bogunia-Borowska M., *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Crease R.P., *The Play of Nature: Experimentation as Performance*, Indiana University, Bloomington 1993.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Duda A., *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Hall S., *Kodowanie i dekodowanie*, tłum. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2.
- Hudzik J.P., *Teoria mediów w metarefleksji nad kulturą* [w:] *Kulturowe kody technologii cyfrowych*, red. P. Celiński, Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji, Lublin 2011. <http://ugotowani.tvn.pl/o-programie,77113,n.html> [dostęp: 7.04.2014].
- Kopaliński W., *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

- Luhmann N., *Realność mediów masowych*, tłum. J. Barbacka, Wydawnictwo Gajt, Wrocław 2009.
- Lytotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997.
- Maciąg R., *Performatywne skutki wypowiedzi publicznych. Droga do performatologii* [w:] *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Wydawnictwo Libron, Kraków 2012.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Miller T., *Turn Off TV Studies!*, „Cinema Journal” 2005, vol. 45, nr 1.
- Ogonowska A., *Gatunki telewizyjne* [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2010.
- Pelias R., *Performance studies. The interpretation of aesthetic texts*, Kendall/Hunt, Dubuque 1999.
- Sanakiewicz M., *Telewizja ponowoczesna. Logiki i imaginacje medialne*, Novae Res, Gdynia 2016.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Wachowski J., *Performans, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2011.